

CAOS E HARMONIA NA NARRATIVA FICCIONAL

Luís de Oliveira e Silva

- Contáselo con todos los detalles – dijo Oliveira
- Oh, una idea general es bastante – dijo Gregorovius.
- No hay ideas generales – dijo Oliveira.

Julio Cortázar (*Rayuela*)

«O mito, porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo». O trecho bem podia ter sido assinado por Saussure, mas é de Aristóteles (*Poét.* 1451 *a*). A estrutura sistémica compreende um conjunto de ingredientes, formais e conteudísticos, *où tout se tient*. As tramas sistasi-camente bem compostas, sujeitas a uma verosímil e necessária *mise en intri-gue*, enquadram-se num todo, numa estrutura mereológica compacta e orde-nada que tem princípio, meio e fim, e não devem começar nem terminar ao acaso. Os termos *desis* (complicação), *metábasis* (mudança de fortuna), *anagnorisis* (reconhecimento, e *lusis* (desenlace) são os operadores mereoló-gicos que se encarregam de gerir a estrutura dinâmica sequencial. «The impressions that succed one another, as the pages of the book are turned, are to be built into a structure» (Lubbock 1972: 19). A verosimilhança e a neces-sidade, verdadeiros imperativos estruturais, hão-de impor a ordem. Embora hoje saibamos perfeitamente que, de acordo com a *segunda lei da termodi-nâmica*, num sistema fechado e isolado, a desordem, a entropia, deve aumentar, ou pelo menos não diminuir, à medida que o tempo passa. Quando as poéticas normativas imperavam, impondo os géneros como pré-selectores da comunicação, de acordo com a concepção estritamente preditiva do con-ceito de lei, a intenção de submeter o texto a critérios de ordem era prioritá-

ria. O *concretum* prestava-se a classificação genérica. *Édipo Rei* é uma tragédia e, na tradição aristotélica, a tragédia tem uma «forma natural». «Comprendre signifie donc avant tout géométriser. Mais avoir recours à la géométrie, c'est également avoir recours à une certaine forme d'abstraction, d'idéalisation ...» (Thom 2000: 6). Referindo-se à concepção de teoria de Platão e Aristóteles, Compagnon escreve: «S'ils se préoccupaient d'oeuvres individuelles (l'*Illiade*, *Oedipe roi*) c'étaient comme illustrations de catégories générales» (2001: 17). Dizia Manet, desentendendo-se do cubismo iminente, que tudo o que há na Natureza está implantado na esfera, no cone, no cilindro. A geometria euclidiana antepor-se-á aprioristicamente à percepção. Para Euclides, no espaço tridimensional só podem existir cinco sólidos de faces idênticas: o tetaedro, o cubo, o octaedro, o dodecaedro e o isocaedro. O matemático franco-americano Benoît Mandelbrot veio-nos revelar que existe uma categoria de objectos cujo número de dimensões só pode ser expresso sob a forma de uma fracção: aqueles que se realizam em dimensões irregulares não descritas pela geometria euclidiana. Thrin Xuan Thuan resume assim o pensamento de Mandelbrot:

O bom senso do leitor diz-lhe que as estimativas constantemente crescentes do comprimento da costa bretã deverão acabar por convergir num valor final correspondente ao verdadeiro comprimento. E teria razão, se a costa bretã fosse descrita por uma figura geométrica euclidiana, por exemplo o círculo. Assim, para medir o comprimento de um círculo, o método da soma de segmentos cada vez mais curtos converge para o verdadeiro perímetro do círculo. Este último começará por ser representado de forma aproximativa por um triângulo inscrito no círculo, depois por um quadrado, por um pentágono, por um hexágono, etc. O perímetro destas figuras geométricas inscritas no círculo aproximar-se-á cada vez mais do círculo. Já não é isso o que acontece no caso do comprimento de uma figura como a costa bretã (1999: 128).

A costa bretã é irregular. «Le profil des côtes bretonnes est irrégulier, comme celui de toutes les côtes, et quelle que soit l'échelle on l'observe. (...) A l'échelle de l'être humain, ces anfractuosités sont causées par des rochers, à l'échelle du centimètre par des cailloux, puis des grains de sable, et ainsi de suite. Quelle est donc la longueur des côtes de Bretagne entre Brest et Morlaix? (Couteau 1995: 39-40). Num mapa de escala 1/10 000 distinguimos baías e sub-baías inexistentes num mapa de escala 1/ 1000 000. Para registar a irregularidade do mundo, será necessário inventar a lógica e a geometria não redutiva do irregular, a lógica das dimensões fraccionárias capaz de medir a irregularidade de um objecto, ou seja, a sua peculiar eficácia na ocupação do espaço. A abordagem fractal da narrativa evacua o fun-

cionalismo de matriz proppiana que preconiza, debaixo da multiplicidade textual, um único modelo ou esquema compositivo.

A realidade está estruturada geometricamente. Mas há outra geometria, a geometria fractal, empenhada em demonstrar que a Natureza, tendo uma incontestável vocação de geómetra, parece favorecer, no entanto, a geometria do irregular. Sabe-se, hoje em dia, que a irregularidade é omnipresente na Natureza. Para lidar com estas irregularidades criou-se a matemática do caos. No caos presente no movimento de um barco atracado a uma bóia, nas oscilações meteorológicas, na propagação dos impulsos nervosos, no comportamento caprichoso dos fluidos, na investida incerta do touro, no saltitar volúvel da bolinha de pingpong. Hoje, rompendo as fronteiras que separam as disciplinas científicas, o caos dá azo a uma ciência global dos sistemas, a uma ciência que se dedica a estudar o comportamento universal da complexidade. O caos ensina-nos que as regras simples podem esconder um comportamento complexo. Os sistemas complexos, segundo nos diz Stewart (1997: 368), não são nem ordenados nem fortuitos (*random*), mas uma combinação de ordem e de *randomness*. O conceito de explicação é uma manta de retalhos. Como nos lembra Stewart «... only the plot line of the story appears in the explanation. The details, on any given level, might be changed considerably without this having any effect in the story line, the ending, or the degree of conviction that it engenders» (1997: 377). Os textos de Cervantes, de de Flaubert e de Tolstoy, e *a fortiori* as «obras abertas» de Kafka, de Musil, de Joyce ou de Cortázar, são objectos complexos.

En el *Finnegans Wake* ... estamos verdaderamente en presencia de un cosmos einsteiniano, enrollado sobre sí mismo – la palabra del comienzo se une con la del final – y, por consiguiente, *finito*, pero precisamente por esto *ilimitado*. Cada acontecimiento, cada palabra se encuentran en una relación posible con todos los demás, y de la elección semántica efectuada en presencia de un término depende el modo de entender todos los demás. Esto no significa que la obra no tenga un sentido: si Joyce introduce claves en ella, es precisamente porque desea que la obra sea leída en cierto sentido. Pero este «sentido» tiene la riqueza del cosmos y, ambiciosamente, el autor quiere que ello implique la totalidad del espacio y el tiempo; de los espacios y tiempos posibles (Eco 1984: 73).

Ordem e desordem são dois ingredientes imprescindíveis da complexidade. Stewart escreve «What is a complex system? There isn't an agreed mathematical definition, but the general idea is that should not be possible to describe the behaviour of the system *concisely*, even though it has definite elements of organization. Complex systems are neither ordered nor random, but combine elements of both kinds of behaviour in a very elusive but striking

manner» (1997: 368). A narrativa ficcional contemporânea, fruto de uma experiência histórica descontínua, só concebe o fragmento como possibilidade autêntica. A estrutura sintáctico-sistásica de Joyce está ameaçada pela desordem. A forma de *Ulisses* compadece-se com a fractalidade. A morosa saturação descritiva compacta, dezoito horas em setecentas páginas – o espaço temporal habitado geralmente pela *short story* –, distende-se ao concentrar-se. O tempo do discurso excede amplamente o tempo da história. Dá-se a contenção do tempo abstracto e a distensão existencializada da *durée*. A escala é tendencialmente proporcional ao objecto modelizado. Há tempo para extrair a irregularidade de todos os objectos. «Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coatsleeve» (1988: 5). As pequenas anfractuosidades da costa irlandesa podem ser esmiuçadas. O modelo épico hipotextual, no seu monologismo, que antes cantava a glória (*kleós*) e a multiplicidade de recursos do «perdido Ítaco», presta-se agora à formalização morosa de uma épica da disgregação. A realidade, carente de núcleos formalizadores e submetida a «atractores estranhos», dissolve-se numa superabundância de pormenores carentes de sentido global. Joyce opta por um sistema holístico, mas sabe que, dada a sua complexidade, não pode deitar o sistema no leito de Procrusto do reducionismo generalizador. Este reducionismo é uma das grandes dificuldades confrontadas pelo cálculo de predicados.

L'interprétation de cette opération (a generalização universal) est délicate. On notera d'abord qu'elle est d'un usage courant en mathématiques. Pour démontrer que la somme des angles d'un triangle est de 180 degrés, Euclides se donnait initialement un triangle *quelconque*. «Soit le triangle ABC ...» et établissait une preuve qui valait implicitement pour tout triangle. Naturellement, l'objet *quelconque* considéré ne doit pas posséder de propriétés *particulières* qui le disqualifieraient comme représentant générique de tous les triangles. Si l'on peut inférer de la généricité à l'universalité, on ne peut inférer de la particularité à l'universalité. De ce qu'un triangle est isocèles, il ne suit pas que tous les triangles soient isocèles (Vernant, 2001: 164-165).

O género não se pode reduzir à espécie. A espécie não se pode reduzir ao indivíduo. A geometria fractal é a geometria do nominalismo

A leitura ficcional faz-se sempre *in absentia*. «The lack of availability of the whole work during the act of comprehension, which is brought about by means of the “moving viewpoint”, is the condition that necessitates consistency-building on the part of the reader» (Iser 1980: 16). A posição de Iser ainda guarda pleno acordo com o imperativo aristotélico de unidade. Iser ainda tem por válida a unidade estrutural, mereológica, com o seu princípio,

o seu meio e o seu fim. Embora Aristóteles autorizasse a épica a começar no meio: *in media res*. A tradição clássica impõe a ordem à desordem, a regularidade à irregularidade. Que fazer com a ambiguidade existencial de Hamlet? Que fazer com a obsessiva culpa hebraica de Raskolnikov? Que fazer com a loucura erasmiana de Alonso Quijano? Nenhuma destas entidades é susceptível de estrita conceptualização redutiva. Don Quijote, na sua plenitude complexa, equivale à distensão narrativa que vai do princípio da obra, de «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo ...» à final intrusão oclusiva do autor: «Y ... no ha sido outro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo, sin duda alguna. Vale.» Don Quijote não está ancorado na referência directamente apreensível. Habita os 126 capítulos da obra. No entanto, filho do seu tempo, Cervantes ainda não pode escrever um *roman à clef* e trata de explicar redutivamente o seu romance.

Ao transpor os limites da oração, depara-se-nos um campo de indeterminação textual. Da oração ao texto dá-se um salto qualitativo radical. Para lidar com o texto é preciso superar a aversão à complexidade característica da ciência clássica (Arnold 1983: 50). A transição da oração ao texto é sempre catastrófica. O texto é um objecto complexo. «Existen «tipos de texto», incluyendo formas de interacción verbal conversacional que presentan un grado muy bajo de creatividad y, en consecuencia, un alto grado de estabilidad y predictibilidad» (Bernárdez 1995: 69). Estes tipos de texto são previsíveis porque, tendo consistência analítica, respeitam a identidade do argumento subjacente. No entanto, a gramática textual nunca pode ser tão preditiva como a gramática oracional. Ao atravessar os limites da oração e ao entrar no texto, num salto qualitativo radical, damos com um campo de indeterminação. A estabilidade estrutural da linguagem, mobilizada pela sua utilização narrativa, é comprometida por uma indeterminada variedade de possibilidades combinatórias e de situações de utilização, tendo que pactuar com um conflito de atractores que impede a sua auto-regulação. O modo fundamental de auto-regulação homeoestática é a coerência. A transição da oração ao texto, na sua dinamicidade criativa, é sempre *catastrófica*. Vallduví (1991: 36) exprime a doutrina standard sobre a coerência textual, que ele chama «coesão»:

... no toda secuencia de oraciones forma un texto. (...) Es precisa una cohesión semántica que se refleja en el hilo temático y en la segmentación estructural del texto. (...) Además de esta cohesión semántica, es precisa una compatibilidad en las características formales de las oraciones que componen el texto. (...) Sin estas restricciones de índole semántica y

estructural no hay cohesión y sin cohesión no hay texto (*apud* Bernárdez 1995: 64-65).

A coerência textual não é imanente ao texto. Não tem o valor objectivo de uma explicação unívoca redutora. É, isso sim, fruto do conjunto de procedimentos utilizados pelos participantes no processo de comunicação. E esses procedimentos podem desempenhar uma função criativa. A ideia da criatividade na Natureza nos novos termos da caologia, assim como a panóplia de ferramentas que permitem o seu estudo, devem-se ao químico Ilya Prigogine, que acha que a ciência está a ponto de conseguir «la matematización de las condiciones de innovación» e de ser capaz de «modelizar de algún modo los factores que hacen posible la creatividad». Impõe-se o aparecimento de uma ciência, diferente da ciência clássica, que dê sentido à noção de criatividade, de uma «teoría de la diversidad cualitativa de la aparición de lo cualitativamente nuevo» (Bernárdez 1995: 64-65).

É fácil conhecer e memorizar a «forma» de um soneto. «O soneto consta de quatro estrofes isométricas: *duas quadras + dois tercetos*, perfazendo, portanto, catorze versos, com *transportação das rimas* da primeira para a segunda quadra e *transportação das rimas* do primeiro para o segundo terceto» (Amorim de Carvalho 1981: 104). As correspondências formais obedecem a uma estrutura obrigatória. A estruturação obedece a uma lógica de classes. Trabalha-se dentro de limites, em regime de liberdade vigiada. A forma do soneto é reproduzível, reiterável. A de *Guerra e Paz*, não. Qualquer Pessoa pode escrever um soneto; só Leo Tolstoy pode escrever *Guerra e Paz*. Digamos que o soneto é uma forma poético-genérica euclidianamente geométrica. Formalmente, no soneto tudo é predizível e necessário: o número de versos, o número de sílabas de cada verso, que há-de ser o mesmo que o número de sílabas de todos os outros versos, o esquema estrófico, numa palavra. A própria estrutura sequencial do soneto fica sujeita ao confronto de tese e antítese, dando lugar a uma síntese informal oclusiva. E que acontece ao ler *Guerra e Paz*? Lubbock escreve. «Of War and Peace it has never been suggested, I suppose, that Tolstoy here produced a model of perfect form. (...) It is enough that such a world have been pictured; it is idle to look for proportion and design in a book that contains a world» (1972: 26-27). No entanto, apesar do seu permanente estado de «dissipação», *Guerra e Paz* ajusta-se a uma forma, embora essa forma não seja, como a do soneto, nem «geometricamente» formalizável nem memorizável.

The form of a novel – and how often a critic uses that expression too – is something that none of us, perhaps, has ever really contemplated. It is revealed little by little, and it is withdrawn as fast as it is revealed; as a whole, complete and perfect, it could only exist in a more tenacious

memory that most of us have to rely on. (...) ... we cannot retain the image of the book; and the image escapes and evades us like a cloud (Lubbock 1972: 3).

Guardar na memória todos os acidentes irrelevantes – *Guerra e Paz* contém mais de 800 personagens e milhares de situações –, além dos núcleos catastróficos reguladores da acção sequencial, torna-se humanamente impossível. Na gíria de Tomachevski (1982), o leitor assimila os motivos ligados e esquece os motivos livres, favorece os motivos dinâmicos, que modificam uma situação, e ignora os estáticos. Nem sempre é fácil fazer tal discriminação. Há *noyaux* que não se conseguem memorizar e *catálises* que ficam agarradas à memória. A formalização lógica de *Guerra e Paz* exige a intervenção graduatória da escala, a redução dos motivos a temas, a projecção, por parte do leitor, de uma cartografia da obra. A formalização da narrativa ficcional importa a identificação do tema, constituído pela unidade de significados dos diversos elementos textuais. «Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda obra» (Tomachevski 1982: 179). Esta formalização selectiva, que trata de sintetizar os motivos em temas, atenta contra a geometria da irregularidade. O soneto cabe dentro do conceito; *El Quijote* ou *Guerra e Paz* são imagens. São imagens dinâmicas. São procissões. «Though we readily talk of the book as a material work of art, our words seem to be crossed by a sense that it is rather a process, a passage of experience, than a thing, of size and shape» (Lubbock 1972: 15).

A caologia emergente impõe a convivência de azar e determinismo. Em *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, a estética da bizarra pianista Berthe Trépat resume-se na menção «de construcciones antiestructurales, es decir, células sonoras autónomas, fruto de la pura inspiración, concatenadas en la intención general de la obra, pero totalmente libres de moldes clásicos, dodecafónicos o atonales (las dos últimas palabras las repitió enfáticamente)» (1994: 244). Morelli, invertendo os critérios tradicionais de ordem, elucida o leitor: «Ninguna importancia. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana (...). Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y, en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto» (1994: 737).

Cortázar activa o estocasticismo da caologia contemporânea. Antepõe a *Rayuela* un «tablero de dirección». O leitor é informado do facto de, pelo menos, ter comprado dois livros pelo preço de um. Recebe depois informação sobre as leituras pertinentes:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tre vistas estrellitas que equivalen a la palabra fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 – 1 – 2 – 116 – 84 – 4 – 71 – 5 – 81 ... (1994: 111).

Desmoronam-se princípios, meios e fins, esbatem-se as fronteiras nítidas estabelecidas por Aristóteles. Não é fácil discriminar o fim do princípio e o princípio do fim – a leitura pretendida é intencionalmente equívoca – e ainda mais difícil é encontrar o meio. A realidade relativiza-se. James Gleick lembra-nos as três grandes conquistas da ciência do século XX, nomeadamente: a relatividade, a mecânica quântica e o caos. E transcreve depois as palavras do físico americano Joseph Ford: «Relativity eliminated the Newtonian illusion of absolute space and time; quantum theory eliminated the Newtonian dream of a controllable measurement process; and chaos eliminates the Laplacian fantasy of deterministic probability» (*apud* Gleick 1998: 6). O texto ficcional moderno, o romance polifónico e problemático (Bakhtine 1970), que dilui o princípio ontológico de identidade, desenvolve-se numa tarefa deconstrucionista *avant la lettre*. «The word of one single Truth and the relative, ambiguous world of the novel are molded of entirely different substances. Totalitarian Truth excludes relativity, doubt, questioning; it can never accommodate what I would call the spirit of the novel» (Kundera 1990: 14). O absurdo, a desordem e o caos são consequências de incompatibilidades lógicas de fundo que se começam agora a estudar.

No romance de Joyce ou no de Cortázar os termos intervenientes gozam de propriedades combinatórias indeterminadas, até certo ponto imprevisíveis, o que, no estado actual do nosso conhecimento, impossibilita qualquer tentativa de formalização estrita. Não são conjuntos abertos. São conjuntos escancarados. Trata-se de fenómenos aleatório-necessários que rejeitam uma descrição formalizada, que não podem ser reduzidos por nenhum processo algorítmico conhecido. No entanto, apesar da sua incomensurável abertura, a estrutura estética organizada corresponde sempre a um número de configurações sideralmente menor que o número de configurações possíveis, embora superior ao número de configurações imediatamente previsíveis, desproporção que justifica a persistência da criatividade artística. Apetece invocar conceitos da termodinâmica dos processos irreversíveis: a ordem por flutuações e o conceito de estrutura dissipativa. Há momentos em que os sistemas abandonam o chamado *regime linear* para entrar no *não linear*, entrando na *ordem por flutuações*. A preditibilidade empobrece e banaliza tanto a reali-

dade factual quanto a ficção e a metáfora. Penetramos no âmbito pleno da complexidade. Como acontece na ciência contemporânea, a simulação poética mede forças com as duas vias tradicionais de abordagem gnosiológica da realidade: a teórica e a experimental. Não é conhecimento estritamente formalizável, mas é verdadeiro conhecimento. «Considero el arte como una forma de conocimiento basado en el principio de comunicabilidad de complejidades no necesariamente inteligibles» (Wagensberg 1998: 110). Há dois tipos de conhecimento. O protagonizado pelo *nous*, mais elevado, e o que reside na *dianoia*, capaz de resolver as «complejidades inteligibles». Mas o conhecimento nem sempre é inteligibilidade. A arte, diferentemente da ciência, apresenta a complexidade sem a resolver. Poder-se-á até dizer que é um acelerador de complexidade. «El científico conoce las limitaciones de sus códigos y lenguajes, y sacrifica la infinidad que no abarca. El artista (o el enamorado) pretende todo lo contrario: que su pobre imagen finita tenga la capacidad de arrastrar la infinitud de la complejidad primera» (Wagensberg 1998: 112).

Obras citadas

- Amorim de Carvalho** (1981) *Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro
- Aristóteles** (1990) *Poética*, tr. Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Arnold, V. L.** (1983) *Teoría de Catástrofes*, Madrid, Alianza
- Bakhtine**, Mikhaïl (1970) *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil
- Bernárdez**, Enrique (1995) *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra
- Compagnon**, Antoine (2001) *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil
- Cortázar**, Julio (1994) *Rayuela* (1963), ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra
- Couteau**, Paul (1995) *Le Grand Escalier. Des quarks aux galaxies*, Paris, Flammarion
- Eco**, Umberto (1984) *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini
- Iser**, Wolfgang (1980) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, John Hopkins University Press
- Joyce**, James (1988) *Ulysses* (1922), London, Penguin
- Kundera**, Milan (1990) *The Art of the Novel*, London, Faber and Faber
- Gleick**, James (1998) *Chaos. Making a New Science*, London, Vintage
- Lubbock**, Percy (1972) *The Craft of Fiction* (1921), London, Jonathan Cape
- Stewart**, Ian (1997) *Does God Play Dice? The New Mathematics of Chaos*, London, Penguin
- Thom**, René (2000) *Paraboles et Catastrophes*, Paris, Flammarion
- Tomachevski**, Boris (1982) *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal
- Trinh Xuan Thuan** (1999) *O Caos e a Harmonia*, Lisboa, Terramar

- Vallduví**, Enric (1991) "*Text i cohesió*" *Com ensenyar català als adults*, Suplement núm. 8, 32-36
- Vernant**, Denis (2001) *Introduction à la logique standard. Calcul des propositions, des prédicats & des relations*, Paris, Flammarion
- Wagensberg**, Jorge (1998) *Ideas sobre la Complejidad del Mundo*, Barcelona, Tusquets